

CAPÍTULO 10

La figura de Pan en dos tradiciones himnódicas: trasfondos conceptuales en concepciones incompatibles

Luisina Abrach y Alejandro Abritta

1. Introducción

El objetivo del presente trabajo es analizar la caracterización de la misma figura divina en dos himnos pertenecientes a dos corpus himnódicos muy diferentes entre sí, el de los *Himnos Homéricos* y el de los *Himnos Órficos*. Se intentará demostrar que, si bien hay profundas diferencias entre la imagen que se construye del dios en ambos poemas, existe una lógica subyacente en el concepto de la divinidad particular que se está invocando, profundamente vinculado a su culto.

Los textos seleccionados son el *Himno Homérico a Pan* (XIX) y el *Himno Órfico* 11, al mismo dios. Si bien presentan ciertas similitudes –el uso del hexámetro, la tripartición entre invocación, argumento y pedido final–, y han llegado a nosotros en la misma colección, pertenecen a tradiciones por completo independientes. Los *Himnos Homéricos* son composiciones de los siglos VII a V (el *Himno a Pan* está datado en este último),¹ cuya finalidad

1 Cfr. Janko (1982: 184-185). El *Himno Homérico a Afrodita* puede ser una composición del siglo VIII; cfr. Faulkner (2008: 47-50) y Torres ("El *Himno Homérico a Afrodita*...") en este volumen.

está en discusión; probablemente servían de proemios a cantos épicos extensos y en general como textos para festivos, si bien no debe descartarse un uso privado en simposios y otras ocasiones. Son poemas del culto oficial griego, dirigidos en su mayoría a los dioses de la tradición homérica, y están compuestos en un estilo por completo asimilable al de la poesía épica. Se pueden dividir, como hace Torres-Guerra (2002) en cortos, medios y largos, en función de su extensión. El *Himno Homérico a Pan* pertenece al segundo grupo, cuya función y ocasión son las más difíciles de determinar.

Con respecto al segundo himno seleccionado, se trabajará con la premisa de que existe un pensamiento coherente y elaborado en la colección de los *Himnos Órficos* (Morand, 2001; Abrach, 2012 y en este volumen), de modo que debe entenderse como una obra compleja con una intención estilística intrínseca. La crítica ha tomado posiciones extremas en cuanto a sus rasgos performativos (*cf.* Abrach, en este volumen, sección 2), arribando a la conclusión generalizada de que tenían una función ritual clara y que no fueron el mero ejercicio de un erudito. Su datación oscila entre los siglos II y III d. C., si bien el fenómeno del orfismo se remonta por lo menos al siglo V a. C. como se ha establecido a partir de recientes descubrimientos arqueológicos (Torres, 2007:159-266). La relación con dicho fenómeno aún no ha sido claramente determinada, pero la atribución a Orfeo, la importancia de Dionisos dentro del corpus y la cosmogonía evocada en los himnos permiten vincularlos claramente. En cuanto al lugar de origen de la colección, algunos estudiosos consideran que fue Egipto, aunque de una porción de los himnos a raíz de sus estrechas semejanzas con los papiros mágicos. Dietrich (1891) duda entre la costa de Asia Menor y Egipto. Kern (1910) propone una localización más precisa para los

himnos, señalando que se habrían utilizado en un santuario de Démeter en Pérgamo por la que también se inclina Morand (2001). Efectivamente, existen atestiguados los nombres de las deidades invocadas en el santuario en cuestión; no obstante, también se las halla homenajeadas en otros lugares. En consecuencia, Ricciardelli (2000) señala más generalmente a Asia Menor como el lugar de contexto de uso de los *Himnos Órficos*.

Pan, el dios homenajeadado en ambos himnos, es una deidad peculiar dentro del panteón griego.² Fuertemente asociado a los bosques y la vida pastoril, es indudablemente un dios ligado a las celebraciones extáticas.³ Si bien su culto está registrado directamente a partir del siglo VI en Arcadia, donde era una divinidad particularmente importante, es seguro que antecede a esta fecha. Como registra el *Himno Homérico*, suele ser considerado hijo de Hermes, y frecuentemente acompaña a Dionisos y a su séquito de sátiros y ninfas. Iconográficamente, de hecho, Pan presenta las características de un sátiro: torso humano, patas de cabra y una cabeza humana o caprina, pero siempre con cuernos de chivo.

Las dos secciones subsiguientes del presente trabajo analizan el *Himno Homérico a Pan* y el *Himno Órfico a Pan*. Tras estos análisis, en las conclusiones, se intentará ubicar aquellos rasgos del dios que, por debajo de las profundas diferencias que se observan entre las tradiciones analizadas, parecen compartir un trasfondo cultural en la caracterización del dios que está presente a lo largo de toda la cultura griega antigua.

2 La descripción del dios que se realiza en este párrafo está basada en Càssola (1997 [1975]: 361-365) y Borgeaud (1987 y 2005). *Cfr.* también Ristorto en este volumen.

3 Si bien la etimología del nombre del dios es problemática, se acepta generalmente que proviene de una raíz indoeuropea cuyo significado es "pastor" (*cfr.* lat. *pastor*).

2. Pan, soberano del cosmos

Habiendo establecido a grandes rasgos las líneas generales en las que se sostiene este artículo, se analizará el *Himno Órfico a Pan*. En primer lugar, se estudiará la configuración de las zonas de influencia del dios y se interpretarán los últimos tres versos del himno que vehiculizan la demanda final a partir de la caracterización de Pan como un dios cósmico. En segundo lugar, se realizará un análisis intertextual poniendo de relieve los elementos de la cosmogonía órfica subyacentes en la mencionada configuración del dios.

Conforme a la tradición, el nombre de Pan, en este himno, designa al dios con patas de cabra, protector de los pastores, compañero de las Ninfas con quienes comparte danzas y cantos, extraña divinidad capaz de suscitar los terrores del pánico. El nombre del dios en cuestión se asemeja al adjetivo *παῶς*, *παῶσα*, *παῶν*, vínculo ya establecido en el *Himno Homérico a Pan*, en el cual se atribuye el origen de su nombre a que todos los dioses manifestaron su asombro a la vez cuando lo vieron recién nacido llevado al Olimpo por su padre Hermes. La sustantivación del neutro da τὸ παῶν [el todo] y es con esta homofonía con la que trabaja el himno órfico (Rudhardt, 2008: 301). Así, a la divinidad pastoril se le atribuirá el cosmos entero (vv. 1-3):

Πᾶνα καλῶ κρατερόν, νόμιον, κόσμοιο τὸ σύμπαν,
οὐρανὸν ἦδ' ἑθάλασσαν ἰδὲ χθόνα παμβασιλειαν
καὶ πῦρ ἀθάνατον· τάδε γὰρ μέλη ἐστὶ τὰ Πανός.

A Pan invoco vigoroso, pastoril, **el todo** junto del cosmos,
el cielo y el mar y la tierra soberana de todo
y el fuego inmortal; pues estos miembros son los de Pan.

Nótese la reiteración del formante *παν-*, que a modo de cláusula encierra el primer verso a la vez que la primera unidad de sentido del himno conformada por los tres versos citados. Pan es representado como el poder que mueve al mundo. Así, en el v. 10, donde nuevamente se pone en juego la homofonía de su nombre con el adjetivo, se dice del dios *παντοφυής, γενέτωρ πάντων* [productor de todas las cosas, engendrador de todos]. En este sentido, si en la tradición es el que toca la siringa, en este himno con su melodía teje la armonía del cosmos (v. 6): *ἀρμονίαν κόσμοιο κρέκων φιλοπαίγμονι μολπῆι* [tejiendo la armonía del cosmos con un aficionado canto y danza], puesto que en el v. 11 de este himno Pan es el *κοσμοκράτωρ* [soberano del cosmos]. Así, en los vv. 19-20 se dice: *ἀλλάσσεις δὲ φύσεις πάντων ταῖς σαῖσι προνοίαις / βόσκων ἀνθρώπων γενεῆν κατ' ἀπίερα κόσμον* [y transformas la naturaleza de todos con tus pre-visiones / alimentando el linaje de los hombres a lo largo del inmenso cosmos]. Nótese cómo a lo largo del texto el formante *-παν*, el lexema *κόσμος* y sus variantes morfológicas aparecen contextualmente vinculados por la cercanía permitiendo justificar que es la homofonía la que extiende las zonas de influencia del dios pastoril hasta la totalidad del universo. A partir de este análisis, se pueden leer los últimos tres versos del himno (vv. 21-23):

ἀλλά, μάκαρ, **βακχευτά**, **φιλένθεε**, βαῖν' ἐπὶ λοιβαῖς
 εὐιέροις, ἀγαθὴν δ' ὅπασον βίότιο τελευτήν
Πανικόν ἐκπέμπων οἴστρον ἐπὶ τέρματα γαίης.

Pero, bienaventurado, **bacante**, **repleto de influencia divina**,
 acércate hacia las libaciones
 muy sagradas, y otorga un agradable final de la vida
 enviando la locura de **Pan** al límite de **la tierra**.

En estos versos, el formante παν- no está acompañado por la presencia de κόσμος sino por la mención de γαῖα. La respuesta a esta variación se encuentra en la demanda final: que se acerque el dios al culto que se está celebrando en su honor pero que no llegue acompañado con su locura intrínseca provocadora de los miedos mortales. En otras palabras, los devotos le están expresando que, ya que es soberano de todo el cosmos, deje su locura, terrible miedo de los mortales, fuera en los confines de la tierra, es decir, lejos de los hombres. Es de algún modo, una forma amable de decirle al dios que no traiga todo su poderío, pues resulta terrible. Se encuentra un pedido similar en el *Himno a la Muerte* (87) de este mismo corpus (v. 10-12):

ἀλλά, μάκαρ, μακροῖσι χρόνοις ζωῆς σε πελάζειν
αἰτοῦμαι, θυσίαις<ι> καὶ εὐχολαΐς λιτανεύων,
ὡς ἂν ἔοι γέρας ἔσθλόν ἐν ἀνθρώποισι τὸ γῆρας.

Pero, bienaventurado, te pido que vengas en un momento
remoto de la vida,
suplicando con sacrificios y libaciones
para que entre los hombres el noble honor sea la vejez.

Así, para evitar la descortesía, se le pide al dios, no que se haga presente, sino que otorgue la vejez llegando en un momento lejano al presente. Γαῖα aparece otras dos veces en el himno: la primera vez en el v. 13, donde se dice que Pan sostiene la inmensa Tierra, configurándolo, de este modo, como una entidad más abarcadora que la misma. En la segunda, en el v. 15, aparece rodeada por el Océano, que a su vez cede ante el dios celebrado. Nuevamente la Tierra queda englobada por la zona de influencia cósmica del dios pastoril. Así, ambas apariciones contribuyen a esta configuración de Pan como soberano del cosmos.

Por último, cabe destacar los atributos βακχευτά y φιλένθεε puesto que se repiten en el mismo orden en dos versos distintos del himno (vv. 5 y 19). Esto permite suponer que forman una unidad de sentido o por lo menos, habilita una lectura en la que se influyen semánticamente el uno al otro. El primero es más sencillo de resolver, tiene un significado ligado a Baco y a su frenesí. Sin embargo, el segundo resulta un tanto más complicado de interpretar. *LSJ* lo entienden como un adjetivo compuesto de φίλος y ἔνθεος y ofrecen la traducción “lleno de influencia divina” o, para este pasaje en particular, “religioso” / “amante del frenesí inspirado”. No obstante, hay un sentido pasivo en este adjetivo difícil de traducir y que probablemente explique la traducción al italiano *invasato* de Ricciardelli (2008).

El juego entre lo activo y lo pasivo del adjetivo compuesto se justifica por la importancia de la χάρις en la religión griega. Siguiendo la propuesta de Pulleyn (1997), este sentimiento es el sostén de las plegarias, que no son simplemente una ecuación matemática de doy-para-recibir, sino que implican un *continuum* de reciprocidad con la divinidad. Con este concepto se explica lo activo y pasivo de φιλένθεος, puesto que amar a las divinidades resulta, en términos de la religión griega, ser amado por ellas. Pan ama lo divino y es al mismo tiempo amado por las divinidades.

Ahora bien, la yuxtaposición de βακχευτά y φιλένθεος en el himno construye una unidad de sentido que evoca el estado de éxtasis provocado por una influencia divina.⁴ En el v. 5,

4 La yuxtaposición de los dos atributos en cuestión se deja comprender si se lo lee en función del siguiente pasaje de *Medea* de Eurípides, en donde la hija de Creonte disfruta de los regalos envenenados de Medea y padece por ello (ed. Diggle, 1984: vv. 1171-1177):

καί τις γεραῖα προσόλων, δόξασά που
ἦ Πανὸς ὀργὰς ἢ τινος θεῶν μολεῖν,
ἀνωλόλυξε, πρὶν γ' ὀρᾷ διὰ στόμα
χωροῦντα λευκὸν ἀφρόν, ὀμμάτων τ' ἄπο

dichos atributos parecen completar las características básicas del dios: miembros de cabra, que vive a la intemperie y que danza y baila rodeado de ninfas. En el v. 19, cuando vuelve aparecer esta yuxtaposición, se lo invita a que se acerque a disfrutar de las libaciones que se están haciendo en su honor, lo cual podría ser un indicio del contexto performativo del himno, pues no es casual que se le pida que se una a los celebrantes con el frenesí báquico amante y amado por la divinidad.

Por otro lado, la asociación de Pan como soberano del cosmos se puede analizar desde una perspectiva articulada con el fenómeno órfico, lo cual permite explicar por qué se lo llama el verdadero Zeus cornudo en el v. 12. Rudhardt (2008: 277) sostiene que Fanes (Protógonos), Zeus y Dionisos son tres formas de un mismo dios y que esta paradoja se comprende a partir del funcionamiento del lenguaje mítico. En este código, no se utilizan nombres abstractos pero tampoco nombres definidos ni unívocos puesto que las imágenes están destinadas a sugerir lo invisible e inconcebible. De esta manera, el pensamiento religioso, acostumbrado a la utilización de un lenguaje mítico no narra los eventos sino que los evoca. En las teogonías órficas se establece una sucesión del trono entre Protógonos, Zeus y Dionisos; no obstante, los tres resultan, en cierto sentido, contemporáneos y encarnan tres aspectos

κόρας στρέφουσιν, αἰμά τ' οὐκ ἐνὸν χροῖ· 1175

εἶτ' ἀντίμολπον ἦκεν ὀλολυγῆς μέγαν
κωκυτόν.

Y una anciana de los sirvientes, pensando que probablemente los impulsos extáticos de Pan o de algún otro dios la invadían lanzó el grito ritual, antes de ver que a través de su boca brotaba espuma blanca y que los ojos de la muchacha daban vueltas y que la sangre no estaba en su piel. 1175

Así, un gran lamento ha lanzado resonando en lugar del grito ritual.

Puede verse en este pasaje la caracterización de un frenesí ligado a lo divino del que Pan es el principal referente.

distintos de un mismo dios: en Fanes, lo divino trasciende al mundo que él ilumina y define desde el exterior de sí mismo; en Zeus, lo divino que aporta al mundo sigue siendo parte del mundo incluso cuando él lo ha producido; en Dionisos, lo divino penetra en los seres y queda inmanente a ellos (Rudhardt, 2008). De esta manera, el orfismo se niega a someter la realidad divina a las categorías humanas de número: más allá del uno y lo múltiple, lo divino lo engloba. Desde esta perspectiva, el *Himno Órfico* II caracteriza a Pan como una divinidad de muchos nombres (v. 10) y como el verdadero Zeus cornudo (v. 12), y si se lo lee desde las teogonías atestiguadas en las que existe la sucesión detallada anteriormente y prestando atención a la presentación de Zeus en su himno como ordenador de todas las cosas y de todo el universo (v. 7), resulta comprensible que se lo identifique con Pan teniendo en cuenta el juego de homofonía desarrollado más arriba. Se encuentran, por lo tanto, en este himno órfico, asignados a Pan ciertos atributos correspondientes a Protógonos, a Zeus y a Baco, además de la típica zona de influencia del dios en cuestión. Se hace evidente, así, que en el himno a Pan se trasluce una tradición órfica subyacente.

3. Complejidades del *Himno Homérico a Pan*

La aparente simpleza estructural del *Himno Homérico a Pan*, que se presenta dividido en dos secciones (vv. 2-26 y 27-47) con un verso y medio de introducción y dos de cierre oculta una complejidad probablemente única en el corpus de *Himnos Homéricos*.⁵ Ejemplo claro de esto son sus primeras siete líneas:⁶

5 Una sucinta descripción del contenido y la estructura del himno puede hallarse en Villarrubia (1994). Se repasan algunas discusiones de la segunda en la introducción al poema de Allen y Sikes (1904) y Germany (2005: 190-198).

6 Citamos a partir de la edición de Càssola (1997 [1975]).

Ἀμφί μοι Ἑρμείαιο φίλον γόνον ἔννεπε Μοῦσα,
 αἰγυπόδην, δικέρωτα, φιλόκροτον, ὅς τ' ἀνὰ πίσεια
 δενδρήεντ' ἄμυδις φοιτᾷ χοροήθεσι νύμφαις
 αἶ τε κατ' αἰγίλιπος πέτρης στείβουσι κάρηνα
 Πᾶν' ἀνακεκλόμεναι, νόμιον θεόν, ἀγλαέθειρον, 5
 αὐχμήενθ', ὅς πάντα λόφον νιφόνετα λέλογχε
 καὶ κορυφὰς ὀρέων καὶ πετρῆεντα κέλευθα.

Sobre el querido hijo de Hermes háblame, Musa,
 de pies de cabra, bicorne, amante del ruido, que por los valles
 boscosos anda acompañado de las ninfas danzantes
 y que marchan por la cima de la desolada roca
 invocando a Pan, dios pastoral, de brillantes cabellos, 5
 hirsuto, que obtuvo en suerte todo el monte nevoso
 y los picos de los montes y los caminos rocosos.

La primera lectura de estas líneas podría no descubrir en ellas nada particular; tras la invocación habitual se comienza con el argumento, esto es, la parte central del himno, donde se caracteriza a Pan como un dios campestre y pastor.⁷ Sin embargo, un análisis más detenido descubre algunas particularidades. En primer lugar, este es el único himno del corpus homérico conservado donde el nombre del dios se menciona recién en el quinto verso del poema. En el mismo sentido, nótese que esta mención está mediada por dos pronombres relativos: el que da inicio al argumento en el v. 2 y el que introduce un rasgo adicional de las ninfas que acompañan al dios en el v. 4. El contexto donde aparece el nombre también es llamativo: está en acusativo, al principio de la línea, como objeto del participio ἀνακεκλόμεναι

7 Sobre las partes de los *Himnos Homéricos*, cfr. Janko (1981) y Abritta en este volumen. Se utilizará aquí "invocación" para referir a la primera parte (hasta el primer pronombre relativo), "argumento" para referir a la parte central, y "cierre" o "pedido", para la última.

[invocando]. Más aun, como señala Thomas (2011: 159), lo que sigue tras este hemistiquio parece un nuevo comienzo del canto, con tres epítetos (νόμιον [pastor], ἀγλαέθειρον [de brillantes cabellos] y ἀϋχμήεντα [hirsuto]) y una tercera cláusula de relativo en el v. 6.

Estos juegos que llaman la atención sobre el canto, en la medida en que presentan varios inicios para el himno y por lo tanto para la canción al dios, obligan también a repensar el primer verso. Si bien la lectura más natural (y la que sin cuestionárselo aceptan los críticos que analizan el poema) del texto es la presentada en la traducción, existe una interpretación distinta que da más sentido al orden de las palabras. En vez de tomar a γόνον [hijo] como término de la preposición que inicia el verso, se podría tomar esta palabra como simple objeto del verbo ἔννεπε [habla] y al pronombre como término, lo que daría:

Ἀμφί μοι Ἑρμείω φίλον γόνον ἔννεπε Μοῦσα,

En torno a mí habla, Musa, del querido hijo de Hermes,

Naturalmente, el paralelismo que señala Thomas (2011: 151) con el *Himno Homérico* 33 sugiere, junto con la aparente carencia de sentido de esta segunda traducción, que se debe optar por el primer análisis. Pero, con esta lectura, se obtienen dos grandes ventajas: la primera, y como ya se mencionó, explicar la interposición del pronombre en este lugar, que resulta tan inadecuada para la sintaxis del verso en la primera lectura.⁸ La segunda requiere una explicación un poco más extensa. Es claro que en el *Himno a Pan* el

8 Nótese que podría perfectamente haberse puesto el ἔννεπε en tercera posición (como en *Od.* 1.1), y construir un hexámetro correcto sin cambiar una sola palabra: Ἀμφί μοι ἔννεπε, Μοῦσα, φίλον γόνον Ἑρμείω.

baile y la danza resultan fundamentales. Esto se hace evidente desde el comienzo mismo, en donde las ninfas son χοροῦθῆσι [danzantes o hábiles en la danza], y se repite entre los vv. 19-26, al final de la primera sección. Ahora bien, la teoría coral postula que el hexámetro, el metro de los *Himnos Homéricos*, halla su origen en un baile, el συρτός.⁹ Este es una danza circular, y es probable que, en la Grecia Antigua, cuando era acompañado de canto, se ejecutara formando una ronda en torno al rapsoda. En el propio *Himno a Pan* hay un indicio de esto en los vv. 22-26:

δαίμων δ' ἔνθα καὶ ἔνθα χορῶν, τοτὲ δ' ἐς μέσον ἔρπων,
 πυκνὰ ποσὶν διέπει, λαΐφος δ' ἐπὶ νῶτα δαφοινὸν
 λυγρὸς ἔχει, λιγυρήσιν ἀγαλλόμενος φρένα μολπαῖς
 ἐν μαλακῷ λειμῶνι τόθι κρόκος ἦδ' ὑάκινθος 25
 εὐώδης θαλέθων καταμίσγεται ἄκριτα ποίη.

Y el dios, en una parte y en otra **de las danzas**, y a veces moviéndose **en el centro**,

guía el rápido pie, y sobre los hombros una rojiza piel
 de lince lleva, exaltándose en el ánimo con los dulces cantos
 en el suave prado donde el azafrán y el jacinto 25
 de bello olor, floreciendo, se mezclan indistinguibles con la hierba.

Esta lectura sugiere que en el primer verso del himno el poeta está jugando con la ambigüedad de la sintaxis de ἀμφί, y a través de esta ambigüedad llama la atención sobre el baile y la danza. Es notable que el συρτός es un baile retrogresivo (esto es, incluye un retroceso por cada secuencia de pasos en el avance de los bailarines), y se ha propuesto que el esquema de ampliaciones basado en cláusulas de relativo tiene como origen la forma del baile. Tomando en cuenta que

9 Sobre la importancia de este origen en la himnodia hexamétrica, *cfr.* Abritta en este volumen.

en las siguientes seis líneas el poeta introduce tres pronombres que abren, por así decirlo, tres veces el himno, resulta atractiva la idea de que en la primera línea se está llamando la atención sobre el baile como estructurador del poema.

Pero la complejidad de este verso no se detiene allí. También Ἐρμείῳ puede ser tomado como el objeto de la preposición, al menos hasta que se escucha el verso completo.¹⁰ En este sentido, en la primera línea del poema se condensan las dificultades que este mostrará. Por un lado, al retrasar la mención del nombre del dios que se invoca se llama la atención sobre su naturaleza compleja y elusiva, que es la que se destaca en las primeras líneas y en toda la descripción de la primera parte del himno. Por otro, al jugar con la idea de la danza circular en torno al rapsoda, señala el aspecto danzante del dios¹¹ como el estructurador de la complejidad del poema. Finalmente, al generar la ambigüedad de que Hermes podría ser el tema del canto, remite indirectamente a la segunda parte del texto, en donde de hecho Hermes es el tema del canto.

Y es que, como se ha mencionado, tras la aparente simplicidad del texto hay numerosas dificultades. La estructura que se describió al comienzo, y que es la que asume la crítica, ignora el hecho de que en realidad los vv. 27-47 no son una segunda parte del himno,¹² sino una historia inserta

10 El *LSJ* cita, entre otros, *Od.* 8.267 y *HH Hermes* v. 172, como ejemplos de este uso de ἀπὸί con genitivo para indicar el tema del canto. Nótese que no es un problema sintáctico el que obliga a rechazar la construcción necesaria para esta lectura, sino uno semántico: con Ἐρμείῳ en ἀνοὐ κοινῶ entre la preposición y el objeto directo de ἔβνε, el canto de la Musa debería tener dos temas distintos. Esto es claro en la traducción: "De Hermes del hijo querido háblame, Musa" (obsérvese el hipébaton de los atributos en genitivo, que es además la traducción de la frase preposicional) o, reponiendo un segundo "Hermes", "Sobre Hérmes háblame, Musa, del hijo querido de Hermes".

11 También importante en el himno órfico, v. 6.

12 Hasta cierto punto, Janko (1981: 19-20) es una excepción a esto, en la medida que considera que el poema es un himno "compuesto" de una parte atributiva (vv. 2-30 aprox.) y una parte

en él que cantan las ninfas bailando guiadas por Pan (vv. 27-29):

ὕμνευσιν δὲ θεοῦς μάκαρας καὶ μακρὸν Ὀλυμπον
οἶόν θ' Ἑρμείην ἐριούνιον ἔξοχον ἄλλων
ἔννεπον ὡς ὃ γ' ἅπανσι θεοῖς θεὸς ἄγγελός ἐστι...

Y cantan a los bienaventurados dioses y al gran Olimpo,
y por ejemplo del benévolo Hermes, sobresaliente entre los demás,
contaban cómo él es el rápido mensajero para todos los dioses...

Càssola inicia, en su edición, un párrafo aparte en el primer verso de esta cita, y Germany (2005: 206) coloca un espacio entre los vv. 26 y 27, pero esta separación hace que se pierda la lógica de la estructura del poema. Es en el verde prado donde las ninfas cantan; la escena no ha cambiado, y el tema del himno tampoco. Sin embargo, la historia que cuentan las ninfas no es sobre Pan, es sobre Hermes.¹³ Se podría objetar que el nacimiento de los dioses es el tema por excelencia de los himnos dedicados a ellos, y sin lugar a dudas en un himno a Pan narrar su nacimiento es parte de la alabanza al dios. Nótese, no obstante, que en la historia inserta de las ninfas el nombre de Pan aparece solo al final,¹⁴ y, lo que es más importante, el dios no realiza ninguna acción en absoluto. El único otro

mítica (31-47). Como el autor ha definido estos conceptos (p. 11), esto podría sugerir que para él no hay estrictamente hablando dos partes completamente independientes, sino que son complementarias. El análisis que aquí se presenta, en todo caso, supone una relación más compleja entre las secciones.

13 Esto soluciona el problema que produciría el que la historia inserta en el himno tratara sobre el mismo dios que se está invocando, lo que contradice una de las reglas propuestas para la himnodia homérica que plantea Abritta en este volumen.

14 Lo que es absolutamente impensable en un himno dedicado a él, dado que no se lo estaría invocando hasta el cierre.

himno de la colección donde una divinidad tiene un rol casi por completo pasivo es el *Himno a Apolo Delio*, y aun allí Apolo despliega una enorme actividad apenas sale del vientre de su madre (vv. 127 y ss.).

Los vv. 28-47, por esto, no son parte del mito de Pan,¹⁵ son una historia inserta en el himno sobre su nacimiento, cuyo protagonista es Hermes. Este análisis, si bien parece complejizar innecesariamente la estructura del himno,¹⁶ hace justicia a la intrincada construcción que este exhibe, que está presente, como se ha visto, desde las primeras líneas. Ahora, la pregunta es si puede darse una razón para estas complejidades. La respuesta se halla en los versos iniciales del poema, en particular en la segunda línea.¹⁷ Tras la ambigua invocación que da inicio al himno, el poeta introduce el epíteto *αἰγιπόδιον* [de pies de cabra]. La palabra es un epíteto exclusivo de Pan¹⁸ y, junto con *δικέρωτα* [bicorne], apunta claramente a su naturaleza doble y ambigua. Como se ha mencionado, Pan es un dios esencialmente agreste, al mismo tiempo protector y acosador de pastores y cazadores. El *Himno Homérico* lo caracteriza claramente como una divinidad ambigua, que pasa el día corriendo por los montes y los bosques y las noches deleitándose con el canto. El círculo de las ninfas danzantes podría verse como un símbolo de esto: por momentos, Pan va de aquí a allá entre las bailarinas, y por momentos se coloca en el centro de ellas.

15 Contra Janko (1981 y *cfr.* n. 13).

16 Es indudablemente más simple (desde nuestra perspectiva) pensar en un poema de dos partes que en uno cuya segunda mitad sea una historia incluida.

17 Esta insistencia en la importancia de los primeros versos no es tan significativa si se considera que su función es la de especificar la naturaleza del dios que se está invocando. Sobre el tema, *cfr.* A Britta (2015: 15-19 y en este volumen).

18 Aparece dos veces en el *Himno Homérico* (la segunda está en el v. 37, que es una reiteración casi textual del segundo) y tres en la *Anthologia Graeca* (ed. Beckby, 1965-1968), en los epigramas 6.57, 9.330 y 16.15. En el *Himno Órfico a Pan* (v. 3) aparece el *hápax* equivalente *αἰγομελής* [de miembros de cabra].

El himno que se le dedica se construye sobre esta ambigua naturaleza.

La genealogía de Pan, en este sentido, tiene un rol clave, y explica la necesidad de incluir una historia sobre su origen. Por un lado, su madre es una ninfa, Dríope, y son las ninfas las que están presentes en los lugares terrenales donde habita el dios. Por el otro, su padre es Hermes, y es quien constituye el vínculo de Pan con el Olimpo. La presencia del dios mensajero en la segunda parte del poema está marcada por su aparición en los vv. 28, 36 y 40, y su importancia es tal que, como se ha señalado, esta segunda parte es en realidad una historia inserta sobre él, donde Pan no cumple un rol activo. Siendo una divinidad de la tierra, únicamente a través de un canto inserto a Hermes se lo puede conectar con lo celestial. De hecho, es notable que al final de la historia aparece el otro dios fuertemente asociado a Pan, Dionisos, que permite recuperar su aspecto salvaje, asociado a las ninfas, la danza y el canto (nótese que el poeta utiliza el epíteto Βακχῆϊος, como el poeta órfico βακχευτά) y, por lo tanto, al final del relato inserto, volver a su comienzo, donde Pan está bailando con las doncellas que cantan sobre su nacimiento.

De este análisis se puede extraer una serie de conclusiones que son importantes tanto para la lectura del himno y la de los *Himnos Homéricos* en general, como para la comprensión de la concepción de la peculiar divinidad que es Pan. En un poema que comienza con una fuerte ambigüedad y cuya estructura constantemente está –por así decirlo– bailando con el oyente, la caracterización del dios está marcada por su doble origen y pertenencia: a la tierra y a lo salvaje, por parte de su madre, y al Olimpo, por parte de su padre. En este sentido, el *Himno Homérico a Pan* es probablemente el más sofisticado del corpus, en tanto que se esfuerza marcadamente por adaptar su estructura, por demás tradicional, a la naturaleza del dios al que se está cantando.

Finalmente, puede observarse que el último verso del argumento recupera aquello que para el poeta es esencial:

Πᾶνα δέ μιν καλέεσκον, ὅτι φρένα πᾶσιν ἔτερεψε.

Y lo llamaban Pan, porque a todos les alegró el pensamiento.

Si bien parece evidente que el sujeto del verbo son los dioses olímpicos, es plausible pensar que también son las ninfas que cantan la historia sobre el nacimiento del dios. Pan es, fundamentalmente, un dios asociado a las emociones fuertes y, especialmente en este himno, a la alegría.

4. Conclusión

En el *Himno Órfico a Pan* existe una complejidad en la configuración del dios, en la medida en que se trabaja con la homofonía del nombre de la deidad con el adjetivo y en consecuencia se amplía su zona de influencia hasta abarcar la totalidad del cosmos. A raíz de esta extensión, el himno pone de manifiesto la cosmogonía órfica evocando su realidad mítica. La homofonía habilita una asociación con la tríada Fanes (Protógonos)-Zeus-Dionisos, que en la concepción del orfismo son manifestaciones de una misma figura divina, estructuradora y productora del cosmos. Al mismo tiempo, la asociación de la deidad con el todo permite recuperar el por qué los últimos versos del himno piden que lleve su locura a los confines del mundo: como soberano del cosmos, le es posible liberar a la Tierra de su excesivo frenesí, terrible para los mortales.

En el *Himno Homérico a Pan* la compleja imagen del dios atraviesa la estructura del poema, dividido, como la propia divinidad, en dos partes, una terrestre y otra ligada al

Olimpo. Ambas se unen a través de la asociación del dios con la danza y el canto, fundamentales en el himno y claves en la configuración de la imagen de Pan. El poema es intrínsecamente complejo y ambiguo, como el dios al que se le dedica.

Atisbamos, entonces, como aspecto fundamental de Pan la complejidad y la pluridimensionalidad de su figura, asociada a lo terrestre y a lo celestial al mismo tiempo. La imagen tradicional del dios con patas de cabra es una representación iconográfica de las dificultades conceptuales que esta divinidad tiene en la concepción griega. Tras la incompatibilidad de las cosmogonías órfica y homérica, se vislumbra en la concepción de un dios ambiguo y complejo un trasfondo cultural que trasciende las diferencias.